九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

スタンダール『パルムの僧院』冒頭部の制作をめぐって

高木，信宏

https://doi.org/10.15017/10021

出版情報：Stella. 19, pp.1-25, 2000-09-05. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

スタンダール『パルムの僧院』
――冒頭部の制作をめぐって――

髙　木　信　宏

53日という短期間での『パルムの僧院』の創作は，いわば文学史的な神話として語りつがれている[1)]。スタンダールがバルザックに語ったことばを信じるならば，不朽の傑作は想のおもむくまま即興的に産みだされた。しかも下書き原稿から校正刷にいたるまで一次資料のほとんどが残っていないために，テクスト生成の実態は依然として厚いベールにつつまれているのである。とはいえスタンダールが蔵書や自家用本の余白に書きつけた創作メモからは執筆過程の一端が窺い知れないわけではない。不明な点は今なお多いものの，近年発見されたいくつかの材源など作品成立の解明につながる貴重な手がかりのおかげで，むしろ研究者の探究欲はますます募る状況にあると言えるだろう。本稿も『パルムの僧院』誕生の謎にせまるべく企てられた試みである。考察の対象を冒頭部にしぼり，長編小説としての構想を導く草稿の存在に注目しながら作家の意図を再検証したい。

1

本格的な執筆は1838年11月4日から12月26日にかけてであるが，これには前段階となる2つの大きな源泉があったと考えられている。ひとつは，1833年3月にスタンダールがローマで発見したイタリアの古文書中の一篇『ファルネーゼ家栄華の起源』である。スタンダールがこの物語をもとにして「小さな小説 romanzetto」を着想するのが1838年8月16日であり[2)]，その最初の翻案『アレッサンドロ・ファルネーゼの青春時代』が同月中に書かれている。時代背景は16世紀のローマであり，物語の梗概の域をでないごく短いテクストである。一方，もうひとつの源泉と見なされているのは，同年9月1日から3

日にかけて作成されたワーテルローの戦闘にかんする草案である。とはいってもテクストは伝わっておらず，作家の残したわずかなメモからその存在が窺い知れるのみである。9月1日付の「従軍酒保の女とアレッサンドロの章がよくできた」という覚書きにはじまり，『パルムの僧院』の執筆期間中にあたる11月8日付の「1838年9月2日，ファブリスのみたワーテルローの後方からの眺めを口述した」というメモ，そして小説が仕上がる12月26日付の「ロマン・コロンヘ/1838年11月4日から12月26日今朝までの仕事。9月3日，アイデアと数枚の草稿」といった回顧的な記述などが挙げられる[3]。これらの内容から判断するかぎり，9月はじめの3日間に書かれたのは刊行テクストの第3章に相当する部分だと推測できる。

2つの源泉を比較するならば，一方は物語の大筋を示す見取り図であり，他方は作品としての構成を念頭においた部分的な草稿である。両者の創作の連関について作家の証言が残されていないのだが，それぞれの執筆動機にかんしては次に挙げる説の信憑性が高い[4]。すなわち8月16日の「小ロマン」の計画と『アレッサンドロ・ファルネーゼの青春時代』というテクストは，8月15日に『両世界評論』誌に掲載された『パリアーノ公爵夫人』に連なる短編小説として構想されたのに対して，ワーテルローを主題にしたテクストの方は当時スタンダールが親しく交際していたモンチホ伯爵夫人の娘たちのために書きはじめられた，当初はまったく別企画の物語だとする見方である。ところで問題は，いったいなぜ後者の物語でも主人公の名前に前者と同じ「アレッサンドロ Alexandre」が選ばれたのかという点であろう。

この謎の解明にあたって示唆的なのは，スタンダールが『ファルネーゼ家栄華の起源』にもうひとりのリュシアン・ルーヴェンを見いだしたのではないか，とするモーリス・バルデッシュの推測であろう[5]。つまりアレッサンドロという同名の固有名詞の使用は，なによりもイタリア人の美貌の青年という「主人公像」へのスタンダールの執着を示しているように考えられるからだ。忘れてはならないのは，作家が『エゴチスムの回想』や『1840年4月10日の特権』のなかで自身の変身願望を表明している事実である。まず『エゴチスムの回想』第5章の次の一節を見てみよう——

私はよろこんでマスクもつけるし，名前を変えるのも大いに愉快であろう。大好きな

『千一夜物語』のことをさっきから思いうかべている。私はよくアンジェリカの指輪のことを考える。背の高いブロンドのドイツ人に身を変えて，そんななりでパリの町を歩きまわることができたら，どんなに楽しいだろう。[6)]

同様に『パルムの僧院』執筆のおよそ2年後に書かれた『1840年4月10日の特権』でも，数ある願望にまじり次のような記述がみられる――「一年につき20回，特権者は実在の人間であるならば自分がのぞむ人物に変身することができる」[7)]。この57歳のときの覚書きは，子供じみた手慰みであるどころかスタンダールの人格解明に不可欠な鍵であり，ロマン主義的な系譜におけるその位置づけのうえでも無視することはできない[8)]。しかもこのテクストには変身願望のみならず，いわば「ファウスト的」な「若返り願望」が読みとれる点にも注目したい[9)]。なぜなら肉体的な外観へのスタンダールの執着が――それは生涯をつうじて彼の関心事であったのだが――老境にさしかかり衰えるどころか，いや増してるような印象さえ受けるからである。かかるロマン主義的な変身願望と外貌への執着を考慮するならば，『ファルネーゼ家栄華の起源』の主人公，つまり庇護者と艶福にめぐまれたイタリアの美しい青年に，スタンダールが空想の世界で同一化したとしてもなんら不思議あるまい。中世イタリアの物語の内容以上に，主人公アレッサンドロこそ当初は作家の想像力にとって抗しがたい魅力をもつ触媒だったのではあるまいか。

「小さな小説」着想の前日にあたる1838年8月15日，『ジュルナル・デ・デバ』紙にジュール・ジャナンの『イタリア紀行第8書簡及び最終書簡――フェラーラ，パルマ，ミラノ』が掲載される。栗須公正はこれを『パルムの僧院』の材源とする説得的な論拠を挙げている[10)]。すなわち，7月王政下の上層ブルジョワジーを支持基盤とする同紙はスタンダールになじみの新聞であり，著者ジュール・ジャナンもかつて『赤と黒』の書評をかいた人物だけに，当時パリ滞在中の作家が無関心でいられたはずがない。しかも話題にされるイタリアの都市はいずれも『パルムの僧院』の主要な舞台となるばかりか，ジャナンがとりあげる人物はいずれも冒頭の数章に見いだせる，というものである。

このジャナンの紀行文が，スタンダールの想像力と無関係であったとは考えにくい。そもそも『ファルネーゼ家栄華の起源』の物語の舞台はローマである。当時ローマはフランス領事の彼にとって，チヴィタ＝ヴェッキア同様に日

常生活の現実にむすびついた場所であった。これに対してミラノは，作家にとって特権的な思い出の地にほかならない。おそらくジャナンの文章が契機となって，青春時代への郷愁が創造的な想像力のベクトルを決定づけたはずである。したがってワーテルローの草稿に「アレッサンドロ」が登場する背景には，『ファルネーゼ家栄華の起源』によって惹起されたイタリアの美少年への変身願望にくわえ，ジャナンの紀行文のもたらした青春の日々へのノスタルジーが働いていると言えようか。換言するならば，スタンダールはイタリアの若者に自らの軍人としての青春を想像の次元で移しかえたのである。

では，『パルムの僧院』の創作にかんしてスタンダールが残したメモを検討しながら，冒頭部分の執筆作業の経過を追っていこう。まずは，これまでほとんど言及されることがなかったものだが，1838年11月4日，つまり小説の執筆開始日に記された覚書き――「私は『僧院』の最初の20頁を修正した」[11]。ここで初日の作業が「口述」ではなく「修正」となっている点に注目したい。なぜならば，スタンダールが11月4日に小説の執筆を開始するにあたって，既成の草稿をおおいに活用した可能性を示しているからである[12]。さらに11月8日付のメモには，「1838年9月2日，ファブリスのみたワーテルローの後方からの眺めを口述した。11月4日に私はこの速成の制作 cette rapide production に再び取りかかる」と書かれていることからも[13]，当初の創作作業の中心は9月の口述草稿の修正であったと思われる。すると「『僧院』の最初の20頁」とは具体的にはどの部分をさすのであろうか。11月8日付のメモは次のようにつづいている――

> 11月8日，私は前述のヴァテール〔ワーテルロー〕を修正し，アレッサンドロをファブリスにかえた。渡すための仮綴じの原稿は80頁まで進んだ。モスカはドン・ペードルになるだろう。[14]

「渡すための，仮綴じの原稿 texte cousu et à livrer」と記されているので，11月4日以後はじめられた作業は準備段階の下書きではなく，清書原稿の作成であったと考えられる。このことは，「『僧院』の多くのページは口述のまま印刷されました」という，バルザック宛書簡の下書きに見られるスタンダール自身の証言とも符合する[15]。ところで最初の4日間に仕上げられた原稿の内容

だが，まったく見当がつかないわけではない。同年12月4日付の覚書きには『パルムの僧院』の出版を請け負うデュポン氏による見積もりが記されているからである――「この原稿の20頁が印刷稿の22か23頁になる」[16]。じっさいに作家自家用本の写真復刻版にあたってみると[17]，80頁というのは第3章の終わり（89頁）か，もしくは第4章はじめの数頁までの分量に相当し，11月8日付の前掲メモの記述内容とも見事に一致するのだ。となると口述原稿と刊行テクストとの量的な差はほとんどないばかりか，前者がほぼ印刷稿に近い仕上がりであったこともわかる。「80頁まで進んだ」とある以上，当初4日間の作業で第1章から第3章までが原稿化されたのはあきらかだろう。だとすれば，前掲メモの「『僧院』の最初の20頁」とは，ワーテルローを戦闘を描く第3章のはじめの部分ではなく，小説の冒頭部分を指す可能性が高いのではあるまいか。ちなみに写真復刻版で第1章はちょうど20頁である。11月4日の段階でスタンダールが第1章のおおよその内容をかたちにできていたと見なすならば，問題は彼がそれを「修正」したと記述している点である。つまり第1章の土台となる草稿が存在する可能性が否定できないのだ。9月1日付の前掲メモの記述でスタンダールは「従軍酒保の女とアレッサンドロの章」というように，すでにある程度の構成を念頭においた表現を用いていた。すると，これに先立つ「章」，つまり「『僧院』の最初の20頁」の草稿はいつ作成されたのであろうか。第1章・第2章の下書きの存在をこれまでただひとり示唆した松原雅典は，1838年8月27日に『アレッサンドロ・ファルネーゼの青春時代』という試作が放棄された後，問題の草稿が翌28日から31日までの間に作成されたのではないかと推測しているが[18]，目下の資料の現状からは同説以外の可能性は考えられまい。では，この「草稿」の存在について，べつの角度から照明をあててみることにしよう。

2

周知のようにスタンダールは『パルムの僧院』の第3章の終わりに「Para v. P. y E. 15 X 38」という，一般の読者にはまったく理解不可能な註をあえて活字にさせた。今日ではそれがモンチホ伯爵夫人の2人の娘，長女フランシスカと次女ウージェニアへの献辞であることがわかっている[19]。この行為から執

筆当時スタンダールが両人に対していかに深い親愛の情を抱いていたのかが理解できよう。興味深いことに，現存する3冊の自家用本のうちシャペール本とロワイエ本では，さらにこの印刷された献辞の傍らに覚書きがそれぞれ書きそえられているのだ。

まずロワイエ本の覚書きに読みとれるのはワーテルロー草稿の執筆動機であるが，しかしこの記述の重要性はそれだけにとどまるものではない――「私はエウクのことを考えていた。彼女のために分かりやすい戦いの物語をつくろうという考えをもった。そのすこし前にナポレオンのいくつかの会戦を彼女に語って聞かせたものだ。1838年12月」[I, 101]。「エウク Eouk」とは次女ウージェニアを指す。彼女はのちにナポレオン3世の皇后となるのだが，当時はまだ12才ぐらいの少女である。このように2冊の自家用本のそれぞれで，第3章末尾の記念碑的な献辞のそばに執筆意図を書きそえるというスタンダールの真意を考えるならば，やはりワーテルロー草稿の終わりと印刷稿の第3章の終わりとがほぼ一致すると考えられよう。しかも「彼女のために分かりやすい物語」という記述は，この口述草稿ばかりか刊行されたテクストの特徴を解明するうえでもけっして看過できない情報なのではあるまいか。

1838年9月1日の口述草稿の題名「従軍酒保の女とアレッサンドロの章」というのは『パルムの僧院』第3章で活躍する2人の主たる登場人物の名前であり，スタンダールの基本的な構想が草稿の段階から変化していないことを明示している。刊行テクストで具体的に酒保女マルゴの役割を検証するならば，彼女は喜劇的な構成が念頭にあって作られた配役と言えるだろう。第3章はワーテルローを舞台に2人の出会いではじまるのだが，彼らの会話をとおして読者に次々とあきらかになっていくのは主人公ファブリスの反＝英雄的な側面――剣も扱えない非力さのみならず，銃の装填にかんする無知など――にほかならないからである。もっとも，こうした主人公の欠点にむけられる彼女の皮肉は辛辣なものではない。というのも，彼女の態度の基調をなしているのは，出会うや否や「ファブリスの青白い顔と美しい目とに心を惹かれた」[I, 71]とあるように親愛感にほかならないからである。読者はまず彼女の視点を通過することで主人公への親近感を共有する仕掛けとなっている。しかも，こうした彼女の役割が小説の語り手と連携した設定である点を忘れてはならない。一例を挙げるならば，物語の語り手は「notre héros」という呼称を第3章と第

4章において際だって多用しているが[20]，「このときわれらが主人公が，あまり英雄らしくなかったことは告白しておかねばならない」[I, 84] という語り手の皮肉に端的に読みとれるように，反＝英雄的な主人公に対するこの呼称の使用は文脈によっては両義的な意味を喚起する。だが語り手の皮肉も，ファブリスに「mon petit」と呼びかける酒保女の皮肉と同じく，冷笑的というよりも擁護者的な性格をつよく帯びているのは強調するまでもあるまい[21]。したがって酒保女は，第3章の喜劇的な色調を決定する重要な配役だと考えられるのであり，単なる端役として看過することはできない。

喜劇的な役割にくわえて酒保女マルゴは，未経験なイタリアの少年に戦争の手ほどきをする，いわば保護者的なイニシエーターという側面ももつ。馬や銃の入手法にはじまり，兵士の死体という戦争の現実を体験するのにもファブリスは彼女の手引きを受ける。そのうえ彼女と別れた後，ネー将軍やA伯爵の一行について戦場を移動するのだが，この一巡の最後，つまり第3章の最後で自分の馬を仲間に奪われた主人公が再会するのは酒保女マルゴである——

> 「もっとお歩きよ，おまえさん」と彼女は彼に言った。「怪我をしたのかい。それにあのいい馬はどうしたの」。そう言いながら女は彼を馬車の方へ連れていき，両腕のしたから抱きかかえてそれに乗せた。馬車に乗るやいなや，われらが主人公はもう疲労に耐えきれなくなってぐっすり眠りこんでしまった。[I, 101]

物語に小休止がおかれるにあたって，男らしさの象徴である「馬」の略奪と女性の庇護下での眠りとによって主人公の反＝英雄的な側面が強調されている。同時に「軍人」から「子供」への象徴的な価値転換に対応して，ここでの酒保女が保護者的という以上に母親的な性格が強調されている点に注目したい。いうまでもなく「母親」と「子供」の愛情関係を喚起する構図は最終章のクレリアとサンドリノの死に至るまでたびたび変奏される中心的な主題にほかならない[22]。スタンダールがこのうえなく愛した芸術家にイタリア・ルネッサンスの画家コレッジョがいるが，その絵画は誰もがひとしく認めるように『パルムの僧院』の鑑賞に不可欠のレフェランスである。コレッジョが主題として数多く手がけたのが〈聖母子画〉であったことを思いおこすならば，『パルムの僧院』におけるかかる主題をコレッジョにちなんで「聖母子のモチーフ」と名付けることもできるのではないだろうか。ジルベール・デュランは，主人公が休息を

える酒保女の「馬車」という小空間を，主人公の一行とクレリアが同乗する馬車やマリエッタの馬車などと共に「ファルネーゼの塔」という原型につらなる避難所的なモチーフとして挙げているが[23]，しばしばこれらのモチーフは母性的な庇護のモチーフと重なりあっている。

だが，酒保女の保護者的・母親的な性格づけを論じるうえでなによりも重要なのは，それがもうひとつの源泉，すなわち『ファルネーゼ家栄華の起源』と『アレッサンドロ・ファルネーゼの青春時代』のどちらにも共通する数少ない要素であるという点なのだ。これら2つのテクストにおいて物語の関心は主人公アレッサンドロとその叔母ヴァンドッツァに向けられており，前者は後者の庇護のもとで若くして栄達する。イタリア語古文書系の源泉とワーテルローの源泉がまったく別個に着想された仕事であるならば，両者に共通する主人公とその保護者的な女性という構図は，2つの源泉の融合を解明するうえでも無視できない手がかりだと言えるのではあるまいか。スタンダールは「1838年9月3日に私は『僧院』のアイデアをえた」という覚書きを残しているが[24]，おそらくその日に第3章の終わりの部分が作成されたのならば，共通する構図はきわめて重要な意味をもつといっても過言ではあるまい。

このように擁護者的・保護者的な役割を語り手と共有する酒保女マルゴは，喜劇的な構成のみならず，テクストの主題論的な展開においても作家の想像力のひとつの核としてきわめて大きな役割を担っている。刊行テクストの検証から判断するかぎり，ワーテルローをめぐる口述草稿が「従軍酒保の女とアレッサンドロの章」と題された以上，その重要な役割は着想時点においてすでに与えられていたはずである。ところで，かかる喜劇的な配役をスタンダールは少女ウージェニアを想定してつくりだしたのではなかったか。このことは，たとえば後年皇妃となった彼女の証言に窺い知ることができよう。作家の生地グルノーブルで彼女は，その肖像画を前にして回想する――「私たちの子供の頃のことが記憶に蘇りました。友人に再会するような喜びを味わいながら，私たちが知っているままにあの方の姿を描きだしている肖像画を見ました。当時あの方は皇帝のかずかずの戦いを語ってくださり，私たちはとても楽しく聞いたものでしたね」[25]。とうぜん「従軍酒保の女とアレッサンドロ」の草稿もまた，なによりもまして姉妹を楽しませる目的で口述されたはずである。第3章の末尾に「Para v. P. y E. 15 X 38」という記念碑的な献辞が付されている点か

ら考えて，清書原稿の作成にいたるまで特権的な読者の存在がつねに作家の念頭にあったのはまちがいあるまい。

もちろん主人公像の造型においても事情は同様であろう。先に述べたように，ワーテルロー草稿に登場するアレッサンドロとはすでに作家が想像上で一体化した人物である。たとえば印刷稿第3章の次の箇所においてスタンダール的同一化の痕跡を確認することができる——

> みなの目は親しげに彼を見つめた。この目つきは，ファブリスの心にのしかかっていた百斤の重荷を一時にとりはらってくれた。周囲からの友情がないとやってゆけないあまりにも繊細にできた心だった。[I, 91][26]

同様に第3章の終わりで仲間に裏切られたファブリスの失望感もまた，スタンダール自身がじっさいに経験したものと同じである[27]。創作過程においてアレッサンドロが産みだされた背景から作家の分身としてファブリスが登場までは矛盾なく接続しているのだ。アレッサンドロもファブリス同様にナポレオンを崇拝する美貌の若者であったにちがいない。あらゆる意味でまったく未経験な「青二才」。だが，あふれる熱情と無邪気さの持ち主。これこそウージェニアの親近感をえるのに恰好の主人公像ではないだろうか。少女は酒保女と主人公の会話のやりとりを楽しみながら戦争にかんする知識をえるばかりではない。物語を読みすすむにつれて彼女は自らを主人公に同一化するであろう。やがて酒保女と別れた主人公と共にワーテルローの戦野に迷い込む。そこで少女は彼の視点をとおして戦場を体験することになるのだ。

ワーテルローの場景はジョルジュ・ブランによって「視野の制限」の技法の例証として挙げられるが[28]，このスタンダール的レアリスムは少女ウージェニアという特権的な読者像が念頭にあって誕生したのだとは考えられないだろうか。ちなみにデヴィッド・ブライアントは，ワーテルローの場景へのプロスペル・メリメ『堅塁抜く』(1829年）からの技法上の影響を論じている。スタンダールの戦争体験談がメリメに同作の着想を与えたが，反対にワーテルローの挿話の作成では『堅塁抜く』における主人公の主観的な視点をとおした叙述をスタンダールが採用したという説である[29]。だが，はたして後者にメリメの短篇を参考にする必要があったのだろうか。メリメ自身『HB』のなかで，「私た

ちは彼〔スタンダール〕が皇帝と共にした会戦について語るのを好んで聴いたものだった。彼の話はどれも公的な報告書にはほとんど似ていなかった」と回想しているように[30]，座談の名手は労せずともちょうどウージェニアに語って聞かせるようにしてワーテルローの挿話を口述筆記しただけなのではあるまいか。むしろ重要なのは両者のテクスト間の類似よりも差異の方であるように思われる。ブライアントが指摘するように，メリメのテクストは冷静で淡々とした文体が終始たもたれているが[31]，見方をかえるならばそうした印象は〈過去〉の「私」ではなく，語り手である〈現在〉の「私」のもつ情報によって統御された叙述に由来している。1人称の回顧的な視点を介しているとはいえ，大半において〈過去〉の「私」という作中人物の行動と思考を物語っているがゆえに「視野の制限」は顕著でないのである[32]。他方『パルムの僧院』における語り手はしばしば主人公の視界に入るものだけを示している。その結果，読者は主人公の経験の現場に立ち会っているという印象を受けるのである。メリメの写実主義との対比からあきらかなように，具体的な読者のための仮想体験的なテクストを実現した点にスタンダールの手法の独創的な価値を認めなければならない。

第3章の終わりで乳母のような酒保女が登場するのも，やはりウージェニアへの配慮が関係しているのではあるまいか。疲れ切った主人公ばかりでなく，「少女」の刺激されたイマジネーションにも休息が必要だ，そうスタンダールは考えたのかも知れない。母親的な存在に主人公が保護されるのを見て安堵感を覚えるのは，なによりも子供の読者であるだろうから。第3章のファブリスの戦場での軌跡について「メルヘンの世界に遊んだ子供が母親の許に帰ってくるような非現実性を帯びている」とする栗須公正の解釈は，少女のために書かれたテクストという観点にとっても示唆的であろう[33]。もちろん仮想体験的なテクストを「メルヘン」たらしめている重要な要素としては，ナポレオンやネー将軍といった，少女にとっての神話的な存在との遭遇という趣向も忘れてはならない。

3

ロワイエ本の第3章末尾に残された覚書きは，執筆の目的ならびにテクスト

の特徴をさぐる貴重な手がかりとなった。それに対してシャペール本の同箇所への書き込みの方は，一見するとより情報量の乏しい前者の異文のように読めるが，じつのところ草稿の作成にかんする貴重な情報をも含んでおり，重要さの点で前者にすこしも劣らないのだ――「私はこの冒頭をエウクのためにつくった。1838年12月15日」[I, 101]。これまでの検証から9月はじめに第3章に相当する草稿が書かれたのはあきらかだが，ではなぜスタンダールは「この章」とはせずに「この冒頭ce début」と記したのであろうか。作家の念頭にあったのが第3章だけならば，印刷稿へのメモの表現としてはいかにも不適切である。やはり9月1日に作成された「従軍酒保の女とアレッサンドロの章」に先立つ章，すなわち「『僧院』の最初の20頁」となる草稿も同時期以前に口述筆記されていたのではあるまいか。少なくとも刊行テクストの導入にあたる部分も同時期に着想されていたという可能性は排除できまい。もちろんイタリア古文書に由来する要素を除くならば，厳密にいって1796年のフランス軍のミラノ入城を中心にした部分が，おそらく問題の草稿の主たる構成要素をなしていたと思われる。

主人公の誕生の背景からワーテルローまでの構想と制作が同時期に行われたと仮説を立てるにあたって，まず次の逸話を思いおこそう。バルザックは第2版刊行の際には冒頭の第1章と第2章を省き，その内容を主人公の回想にゆだねるよう助言した[34]。実際に修正を試みたスタンダールは逡巡した後，「この導入部の方がいっそう心をとらえる。私がこの時代を愛しているのは確かだ」[I, 37] と考え，結局バルザックの助言にはしたがわずにテクストを初版のかたちのまま残した。このエピソードが示すように，スタンダールの「この時代」への深い愛着こそ冒頭部分全般にわたる制作の原動力であり，後になって構成上の必要からミラノ入城の部分がワーテルローの挿話の副次的・派生的な要素として考案されたのではないのだ。1797年ヴェネツィア占領までの「ナポレオンの生涯のこのうえなく高貴で，詩的な部分」を主題にする『ナポレオンの生涯にかんする覚書』が，ワーテルローの会戦にはらう関心の低さにあきらかに見てとれるように[35]，むしろこの会戦じたいは作家の愛着の特権的な対象とは言えないのである。

では，モンチホ姉妹のために戦争の物語がつくられるにあたって，なぜ数あるナポレオンの会戦のうちワーテルローが選ばれたのだろうか。しかも保母役

の必要な青二才の主人公が登場するとしても，それがイタリア人である必然性はどのように説明されるのであろうか。少なくともスタンダールはワーテルローの口述草稿の主人公像を造型するにあたって，イタリア人の若者がこの戦闘に参加するにいたる遠因をはっきりと脳裏に描いていたはずだ。ほかならぬ1796年5月のフランス軍のミラノ入城である。1836年10月から1837年4月にかけて執筆された『ナポレオンの生涯にかんする覚書』第7章のなかで，ボナパルト将軍の軍隊に対するミラノ市民の熱烈な歓迎ぶりが大きくとりあげられている――「モンテノッテ以来，ロンバルディアの民衆はフランス軍の勝利が一日も早いことを願っていた。やがて彼らはフランス軍に対して強い共感をいだくようになった。この感情はいまもなおつづいている」[36]。もちろん作家自身，1800年に第2次イタリア遠征軍に編入されて，ミラノ市民の熱狂的な歓迎を体験していればこそ，「共感」の証言者として心情的な歴史認識を肯定するのである。『ナポレオンの生涯にかんする覚書』のなかで，フランス軍とミラノの住民との間の「共感」の実例として大きく取り上げられるのは，フランス軍兵士とミラノの美女たちとの数多くのロマンスにほかならない――「美しい女たちは別だった。彼女たちは倦怠の病から癒されたのだった。ところで，全軍が若者から成り，そこではだれひとり野心をもたない軍隊というものは，のぼせあがらせるにはまことにふさわしくできている。〔…〕やがて，おそらくこれほど長続きはしなかったが，まったく同様に激しい多くの狂気の沙汰が話題になった」[37]。スタンダールにとってフランス軍のミラノ入城はなによりも情熱の〈再生〉という物語なのである。とうぜん，そうした恋の熱狂はロンバルディアにいくたの新しい生命を懐胎させたと想像できよう。その意味では『パルムの僧院』において，イタリア遠征軍のロベール中尉とデル・ドンゴ公爵夫人とのロマンスの結実であるファブリスは，〈英雄の子供たち〉の典型とも言えるばかりか，彼の誕生はまさに〈再生〉の象徴だといわねばならない。しかも彼らがちょうど17，18才になったときにワーテルローの会戦が起こるのである。このとき〈英雄の子供たち〉がいかなる行動をとるのか，という問題はスタンダールにとって自明の事柄であり，歴史的というよりも説話論的な必然であったであろう。換言するならば，ボナパルト将軍の栄光からナポレオン皇帝の失墜への軌跡にイタリア青年の誕生と冒険の軌跡が交錯することでしか，ワーテルローの口述草稿の物語はけっして始動しえないのだ。だとす

れば，『パルムの僧院』におけるワーテルローの挿話を歴史的推移の分節点，あるいは大革命の最終的な挫折の象徴といった見方で捉えるのは[38]，テクスト本来の構造とは無関係な解釈なのではないだろうか。たとえば同時代の作家ヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』と比較するならば，さらにいっそうスタンダールの意図が理解できよう。ユゴーはワーテルローの会戦の形象化において，その歴史的な転換点としての重要性を強調せずにはおかない——

> この日，人類の展望は変化した。ワーテルローは19世紀の肱金である。あの偉人の消滅は，偉大な世紀の出現に必要であった。抗弁を許さぬ何ものかが，この仕事を引受けた。英雄たちの狼狽はもっともである。ワーテルローの戦いには，戦雲以上のものがあった。流星があった。神が通ったのだ。[39]

ユゴーにとってワーテルローは時代を画する第一級の叙事詩的な主題なのである。とうぜんこうした解釈に連動して，「やつれて，物思いにふけった，不気味な男」，あるいは「破れた夢の偉大な夢遊病者」という転落者ナポレオンの姿を読者に提示することも忘れられてはいない[40]。

ところが反対にスタンダールの方は，そのような叙事詩のパロディーとしてワーテルローを描いている[41]。この会戦の歴史的な意味が『パルムの僧院』の作者や語り手によって解き明かされることはけっしてない。せいぜい主人公ファブリスによって「戦争」としての価値が彼の信じる英雄神話との比較において問われるばかりである——「戦争とは，彼がナポレオンの宣言から想像していたような，光栄を愛する魂が一致協同して動く高貴な躍動ではなかったのだ」[I, 37]。しかも『パルムの僧院』では『レ・ミゼラブル』のように，ワーテルローという歴史的な事件の全体像を読者に示すのではなく，主人公の視点・感覚をとおして「戦争」を細分化し，体験される「戦争」の現実感の表象が目指されている。その結果，「第3章の戦場のトポロジーは，ワーテルローと特定できない一種の抽象性」をもつことになるのである[42]。

印象的なのは，ファブリスが自分は本当に戦闘に参加したのだろうかと繰り返し自問する点であろう。彼はこの歴史的大事件のさなかにあったことをけっして実感することはない。戦争体験がすすむにつれて叙事詩的な幻想は破られていくばかりである。スタンダールのワーテルローに対する歴史的な意味づけの拒否を最もよく象徴するのが，戦場でファブリスが馬上の皇帝に遭遇する第

3章の挿話であろう。崇拝するナポレオンの姿を酒に酔って見逃してしまうように，ワーテルローの戦闘の意味もファブリスは知ることはない。もちろんファブリスと視界を共有する読者もまた，駆け去る皇帝の後ろ姿しか見ることが許されない。ワーテルローが時代の転換点でないのと同様，ナポレオンも転落者として提示されることはなく，騎乗の英雄のままわれわれの視界から消えていくのである。

こうした歴史的事件に対する2人の立場の相違は，それぞれの主人公とナポレオンとの関係に由来している。スタンダールがナポレオンとファブリスを象徴的な次元で父子関係として捉えているのに対して（ファブリスは1796年のボナパルト将軍ひきいるフランス軍の「私生児」である），ユーゴーの方はジャン・バルジャンとナポレオンとにそれぞれ異なる時代精神を代表させている。ワーテルローの会戦とは，ナポレオンの軍事力の時代からジャン・バルジャンの主導によって「イエス＝キリストの聖なる法」の時代へ移行するための不可欠な要素なのである[43]。もちろんスタンダールにとってもナポレオンはひとつの時代の象徴である。しかしそれは1796年の〈ボナパルト将軍〉によって象徴される「美しい青春の最も美しい瞬間」にほかならず[44]，別の新たな時代精神にとってかわられるようなものではない。ワーテルローの時代についての見解さえも政治的な遠景にすぎず，語り手や作中人物などによってこの最も重大な歴史的事件に見合った関心がはらわれることはないのだ[45]。ジャン・バルジャンは「作者＝神」の立場から創られた被造物だが，ファブリスは青春時代の作家自身の生まれ変わりでもあり，彼ばかりでなくジーナやモスカといった主要人物のなかにも〈ボナパルト将軍〉に象徴される革命的な精神が宿り，物語を結末にいたるまで動かしつづけるのである。

以上の考察をふまえて冒頭部分の創作過程の検討するならば，スタンダール独自のナポレオン観の成立がワーテルローの口述よりも時間的にはるかにさかのぼる事実はまさに決定的な意味をもつ。すなわちワーテルローが選ばれたのは主題としての重要性のためではけっしてなく，物語構成上の結果といわざるをえず，したがって副次的・派生的な要素と位置づけなければならないのだ。このような観点に立つならば，「『僧院』の最初の20頁」となるべき「草稿」とは『ナポレオンの生涯にかんする覚書』から抽出されたのであり，その制作はワーテルローの口述草稿に先だって行われたという推定がいっそう確かさを

増すのではあるまいか。

4

1838年8月末の「草稿」とワーテルローの口述草稿とのあいだにはとうぜん筋立て以外の点においても構想上の連関があると思われる。17歳のイタリア青年がワーテルローに登場する物語的な前提が『ナポレオンの生涯にかんする覚書』から理解可能であること，また同書第7章から『パルムの僧院』第1章のいくつかの挿話が抽出されている事実を考えあわせるならば，2つのテクストに共通する要素は「草稿」にも存在したはずである。したがって両者の共通要素をワーテルロー草稿の基本的な企図と比較・検討することで，スタンダールが問題の「草稿」とワーテルロー草稿とを，どのように構成したのかが理解できるのではあるまいか。

スタンダールが当初から喜劇的な意図をもってワーテルロー草稿を作成したのはすでに確認したとおりなので，ここではイタリア遠征軍のミラノ入城を主題にもつ「草稿」の設定を中心に探ってみよう。次に挙げるのは『パルムの僧院』第1章の書き出しである——

> 1796年5月15日，ボナパルト将軍は，ロディ橋を渡ってカエサルとアレクサンドロスがいくたの世紀を経てひとりの後継者をえたことを世界に知らしたばかりの，あの若々しい軍隊をひきいてミラノに入った。イタリアが数カ月にわたって見てきた勇気と天才の奇蹟は眠っていた民衆の目をさました。[I, 9]

『パルムの僧院』第1章は叙事詩的な崇高さを称える文章ではじまっているが，これを『ナポレオンの生涯にかんする覚書』第1章の書き出しと比べてみるならば，両者に共通する特徴があきらかになろう——

> ここにナポレオンの歴史の最初のことばをあえて記すにあたり，私は一種の宗教的な感情にとらわれるのである。これはカエサル以来この世界にあらわれた最も偉大な人物にかんすることなのだ。そして，たとえ読者が，スエトニウス，キケロ，プルタルコス，さらにカエサル自身の『回想録』などでカエサルの生涯を調べる労をとられたことがあったとしても，私はあえて言うだろう。我々はともにアレクサンドロス以来の最も驚嘆すべき人物の生涯をたどろうとしているのだ，と。[46]

どちらのテクストもナポレオンを歴史的な偉人の列に聖別することによってはじめられている。もっとも聖別化は客観的にみた主題の偉大さばかりによるのではなく，スタンダールの個人的な体験が色濃く反映されている点に注意したい。言及されている「一種の宗教的な感情」とは，ナポレオンをめぐって作家が想起するかつての感情であり，引用箇所の少し後でさらに詳しく述懐されている――「あのころはすべてが，今日ではすでにその痕跡すら認められない，ひとつの深い感情に支配されていた〔…〕われわれの真摯な内的感情のすべてが，祖国に役立つという観念に集中していたのである」[47]。この「感情」は『パルムの僧院』第1章ではフランス軍がロンバルディアの人々に与えた「深刻な感動」に移しかえられている――「幸福になるためには祖国を現実的な熱情をもって愛し，英雄的な行為を求めなければならないことを人々はさとった」[I, 11]。いずれのテクストにおいても，ナポレオンの聖別化と「一種の宗教的な感情」とは不可分な関係にある。換言するならば，それがパロディックな意図を排してナポレオンの〈英雄性〉を主題化するスタンダール的な手法なのである。

ここで『パルムの僧院』の冒頭部が作成されるまでの過程を振りかえっておこう。1838年8月末に『ナポレオンの生涯にかんする覚書』から「『僧院』の最初の20頁」の「草稿」が抽出・作成され，同年11月4日に同草稿の修正がイタリア古文書からの要素を織り込みながら行われたと考えられる。同月8日には第3章までが印刷されたテクストとほぼ同内容で原稿化されているので，当該部分にかんしては以後の大幅な変更はありえない。このような経過を見ると，『ナポレオンの生涯にかんする覚書』と『パルムの僧院』のちょうど中間に位置する「『僧院』の最初の20頁」の「草稿」にかぎって，1796年のミラノ入城を描くために，これらのテクストと異なる手法がとられたとはきわめて考えにくい。やはり「草稿」はナポレオンの聖別化ではじまるテクストだったはずであり，愛国心と英雄主義的な精神とが一致した幸福な高揚が描かれていたであろう。つまりこのテクストも，ミラノ入城という事件を叙事詩的に提示するという意図をもって作成されたと言えるのではあるまいか。

このことは，つづくワーテルローの口述草稿が叙事詩のパロディーとして作成された事実と照らし合わせるならば，きわめて重要な意味をもつ。すなわち，スタンダールがモンチホ伯爵家の姉妹のためにナポレオンの戦闘の物語を

企図した時点ですでに，ミラノ入城とワーテルローの会戦とを対の関係をなすように構想していたと考えられるのである。もっともこの対照的な構図は，将軍としての栄光と皇帝としての没落というナポレオン個人の物語的な対立軸を強調するようにはなっていない。またワーテルローが戯画に転じるのは，語り手や酒保女などから皮肉られる，例の「青二才」が戦場に登場するからでもない。叙事詩的な崇高さと幸福感を体験したフランス軍，その精神的な象徴とも〈化身〉とも言える主人公が，変質してしまったフランス軍のさなかに登場する状況がアイロニーを生じさせるのである。その意味でワーテルローの挿話は，一般的な叙事詩のパロディーである以上に，なによりも1796年のミラノ入城の挿話のパロディーとして設定されたと言えよう。1838年11月4日からの『パルムの僧院』執筆の開始以降も，かかる構成は創作上のひとつの枠組みとして作家の想像力を方向づけたのではないだろうか。それを具体的に検討するためにロベール中尉の挿話をとりあげよう。

『ナポレオンの生涯にかんする覚書』第7章は，イタリア遠征軍きっての粋な将校の逸話ではじまる。公爵夫人に夕食の招待をうけたロベール氏が甲だけの靴を紐で結びつけて出席したという内容だが，これは当時のイタリア遠征軍の陥った経済的な貧困状態と物資の窮乏とを最もよく表した挿話として置かれている。もちろんスタンダールの力点は，乞食のようなみすぼらしい外見の軍隊が英雄主義的な高揚を見せたという所にあろう――「軍隊のこのような窮乏に対して，あの並はずれた勇気と陽気さ以上にふさわしいものはなかった」[48]。客観的に見れば，それらはイタリア遠征軍の異なる次元の特徴にすぎないのだが，スタンダールの想像力のなかでは対照関係を形成する不可分の2要素として結びつけられているのである。

『パルムの僧院』に移しかえられたさい，ロベール中尉の挿話は2つの方向に発展させられている。「こんなに貧乏なフランス軍とともに，ロンバルディアにどっと流れこんできた幸福と歓喜はまた非常なものだ」[I, 14] とあるように，貧窮が幸福感とコントラストをなす不可欠な要素である点に変更はないが，イタリア遠征軍の窮乏を『ナポレオンの生涯にかんする覚書』よりもさらに詳細にわたって叙述することで，兵士たちの陽気さや勇気との対比がいっそう強調されていよう。対照法はスタンダール作品になじみのレトリックであるが，その手法によってこそ革命的な変化の衝撃をこのうえなく伝えられると考

えたのであろうか。ほかにも第1章では，ミラノ入城にまつわる出来事の二項対立的な提示が頻出する。「軟弱な風習」にとってかわる「新しい情熱的な風習」，専制政治による思想的な「深い闇」を駆逐する啓蒙思想の「かがやかしい光」，そして僧侶たちの「怒りをふくんだ説教」と兵士たちの「陽気さ，若さ，無頓着ぶり」[I, 11–14] とが対比されている。

こうした対立関係による提示をモチーフとみなすならば，各モチーフは単に並置されているのではなく，互いに連携しあい，中心となるロベール中尉の挿話をさらにいっそう印象的なものにしているのだと言えるだろう。もっともこの挿話が中心化されたのには，『ナポレオンの生涯にかんする覚書』にはなかった要素，すなわちローベル中尉とデル・ドンゴ公爵夫人のロマンスの契機という役割が加わったことも無関係ではない。たとえば『ナポレオンの生涯にかんする覚書』のなかでスタンダールは，イタリア遠征軍士官とミラノの美女たちの恋の狂気を話題にするさいに，「レオナルド・ダ・ヴィンチの『エロディアード』にいくらかその面影がしのばれる美女たち」という個人的な体験と結びついた特権的な比喩を用いているが，しかし文脈上は単なる説明以上の役割はもたなかった[49]。一方『パルムの僧院』のなかでこの喩えは，ロベール中尉そのひとの回想に移しかえられて登場する[50]。それは恋におちる男の感情をいきいきと伝える述懐のなかで用いられ，恋のヴィジョンと緊密に結びつくことで一目惚れの神秘化に一役買っていよう。したがって『ナポレオンの生涯にかんする覚書』では別々に配置されていた2つの話題が，審美的な要請によってひとつの挿話のなかに集約されたということもできようか。しかしながらロベール中尉をめぐる中心化は，主題論的な次元でのみ行われているのではない。この挿話は物語の展開において，ほかならぬ主人公ファブリス誕生の伏線となっているである。

ついで第1章のロベール中尉の挿話を，フランス遠征軍のミラノ入城とワーテルローの会戦とを対照的な構図におく枠組みのなかで捉えなおしてみよう。『パルムの僧院』第3章でロベール中尉は将軍A伯爵としてファブリスの前に登場するが，その「長身痩躯で，つんとした顔に，けわしい目」[I, 95] をした相貌にはかつての陽気さの片鱗も認められまい。肖像の提示につづいて語り手は，「ファブリス・デル・ドンゴに会っていると知ったら，彼はどんなに喜んだことだろう」と一応は代弁してみせる。だが，そのようなありうべき邂逅

の歓喜とは対照的に両者のあいだでおきる事件は，まさにA伯爵の「つんとした顔 figure sèche」が予告するとおり，きわめて味気ないものである。一行は敵の攻撃をうけ，A伯爵以下数名が負傷する。すると，こともあろうか護衛の兵士たちはファブリスから馬を奪い，A伯爵をのせて逃げ去ってしまうのである——

> ファブリスはかんかんに憤って立ち上がった。「泥棒（ラードリ），泥棒（ラードリ）」と叫びつつ，あとを追っかけた。戦場のまんなかで泥棒を追っかけるなどというのは面白い。[I, 97]

第1章ではロベール中尉が「徴発のほうでなかなかの辣腕家」と紹介されていたのを思い起こすならば，主人公に対する語り手の冷笑よりも，A伯爵にむけられる罵声のほうにこそいっそう深い皮肉が読みとれよう。さらに注目すべきことには，1796年のイタリア遠征軍の困窮と恋物語を代表したまさにこの人物の一行によって，主人公の英雄主義的な理想が打ち砕かれるのである——

> 柳に背をもたしつつ，ファブリスは熱い涙を流しだした。『解放されたエルサレム』の英雄たちの友情にも似た，騎士的な，崇高な友情の美しい夢をひとつひとつこわしていった。英雄的で，やさしい心にとりまかれ，臨終に手をとってくれる気高い友人たちにかこまれてなら死がやってきてもなんでもない。[I, 9]

第1章のロベール中尉とはうってかわって，A伯爵の勇者らしい振るまいはどこにも描かれず，彼は終始無言のままで思考内容のいっさいがつまびらかにされない。その意味では意図せず渦中にまきこまれた受動的な存在と見なせるのだが，彼はこの後ファブリスの視界から消え去ったまま再び物語に登場することはない。したがって彼のワーテルローへの登場は，真の父と子の劇的な邂逅の不成就のためばかりか，主人公の幻滅の最悪の導き手として選ばれたとさえ言えるのだ。すなわちA伯爵の挿話は，第1章のロベール中尉の挿話とはまさに対照的に，反＝感動的・反＝英雄主義的な設定をもつのである。とうぜん，これはミラノ入城の章とワーテルローの章とを対の構成におく要請にもとづいて行われていると考えるべきであろう。

対になったロベール中尉とA伯爵の挿話の原型はおそらく，1838年8月末から9月3日までの執筆の段階ですでに存在していたのではあるまいか。なぜ

ならば第3章の最後は，物語のあとの展開にもかかわらずひとつの完結性をそなえているように思えるからである。第3章を閉じる挿話には，『ファルネーゼ家栄華の起源』と『アレッサンドロ・ファルネーゼの青春時代』に共通する要素が認められるばかりではない。この挿話は，勇ましい男性の象徴である「馬」と同時にヒロイズムまでも剥奪された主人公が，酒保女の馬車という母胎的な空間に休息をもとめるという構図をもっていた。これは『パルムの僧院』の最終章で，愛の結晶であるサンドリノの死につづき，最愛の女クレリアまでも喪ったファブリスが「ポー河に近い森のなかにあるパルムの僧院」[II, 372] に隠遁するという構図と反響してはいまいか。いずれのばあいもスタンダールの想像的な次元において，情熱の対象の「喪失」から母胎的な避難所での「安息」という展開を発動させているのが，姿をかえた「父性」である点は興味深い。第3章末尾におかれた挿話には，イタリア古文書系のテクストとの主題論的な接点だけでなく，作家の想像力のひとつの型の刻印が認められるのである。したがって1838年9月3日に書かれた可能性が高いこの挿話こそ，スタンダールに物語の結末を思い描かせた触媒であり，2つの源泉の融合にもすくなからぬ役割を果たしたと考えるならば，あまりにも牽強にすぎるであろうか。

結　語

『パルムの僧院』冒頭部分の創作作業についてひとつの仮説を提出したが，ワーテルローの口述草稿は従来の大半の研究が考えたような単独の制作ではなく，イタリア遠征軍のミラノ入城を主題とする「草稿」と対になっていることが，以上の考察をつうじて確認できたと考える。

本稿を終えるにあたり，ワーテルロー草稿の主人公名についてさらに私見をくわえたい。『ファルネーゼ家栄華の起源』とジャナンの『イタリア紀行』がスタンダールに青春時代へのノスタルジーと変身願望を抱かせた点については，すでに述べたとおりである。しかし主人公の名前に当初「アレッサンドロ」が採用されていたのには，やはり冒頭部分の構成が深く関連していると考えられるのだ。というのも「アレッサンドロ」という名は，ファルネーゼばかりでなく伝説的な英雄アレクサンドロス大王とも重なるからである。スタン

ダールが『ナポレオンの生涯にかんする覚書』第1章，ならびに『パルムの僧院』第1章のいずれの書き出しにおいても，ナポレオンに比してこの英雄の名を挙げている事実を思い起こそう。ワーテルローの戦場に偉大なる人物の名前を冠した「青二才」が登場したならば，いったいどのような喜劇的な効果が生じるのかは，「われらが主人公」という呼称の分析からもはやあきらであろう。固有名詞の選択を決定づけたのが，ワーテルローの口述草稿がもつパロディーとしての設定であるのは言うまでもあるまい。そのことは，やがて執筆作業が本格化するなかで「アレッサンドロ」が「ファブリス」という別名へと変更された点からも窺い知れよう。スタンダールは，小説の後半部，すなわち情熱的な愛の世界を念頭において，英雄性をあまりにも強く喚起する名を避けたのである。

註

1）『パルムの僧院』のテクストにはビブリオフィル版（STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*. Texte établi, annoté et préfacé par Ernest ABRAVANEL, in *Œuvres complètes*. Nouvelle édition établie sous la direction de Victor DEL LITTO et E. ABRAVANEL. Genève: Cercle du Bibliophile, 50 vol., 1967–74, tomes XXIV et XXV）を用いる。同版からの出典は，巻数 I, II とともにページ数を［ ］内に示す。なお，訳出・引用には人文書院『スタンダール全集』収載の邦訳（『パルムの僧院』，生島遼一訳，1977年）を使用するが，文脈によっては筆者が改変をほどこしたところがある。

2）STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*. Édition établie par Victor DEL LITTO. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol., 1981–82, t. II, p. 324.

3）*Ibid.*, pp. 326, 338 et 341.

4）2つの源泉の執筆の動機にかんしては，松原雅典『スタンダールの小説世界』，みすず書房，1999年，256–262頁参照。Voir aussi Pierre-Louis REY, *Stendhal. «La Chartreuse de Parme»*, Paris: PUF, 1992, pp. 22–24.

5）Voir Maurice BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, Paris: La Table Ronde, 1947, pp. 360–361.

6）STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*. Texte établi, annoté et préfacé par V. DEL LITTO, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. XXXVI, p. 42.

7）STENDHAL, *Les privilèges*. Texte établi, annoté et préfacé par V. DEL

LITTO, in *Œuvres complètes*, ibid., t. XXXVI, p. 178.

8）ヴィクトル・デル・リットは「1840年4月10日の特権」を作家のパーソナリティ把握のための主要な鍵であると示唆している（voir Victor DEL LITTO, *Essais stendhaliens*, Genève: Éd. Slatkine, 1981, pp. 179–198)。またこのテクストに読みとれるスタンダールのロマン主義的な願望については，中川久定『甦るルソー——深層の読解——』，岩波書店，1998年，67–88頁参照。

9）Voir Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, Paris: Gallimard, 1961, p. 204.

10) Voir Kosei KURISU, «La création de *La Chartreuse de Parme* et quelques "sources" françaises», *H. B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 1, 1997, pp. 26–27.

11) STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*, op. cit., t. II, p. 338.

12) ジェラール・ランノーはスタンダールの習慣からみて口述筆記が準備的な第1稿の再読と増幅のための特別な作業であることを示唆し，1838年11月4日時点で『パルムの僧院』の準備草稿が少なくとも部分的には存在したと考えている。Voir Gérald RANNAUD, «Le roman du bonheur», in *Stendhal, «La Chartreuse de Parme» ou la «chimère absente»*, Paris: SEDES, 1996, p. 15.

13) STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*, op. cit., t. II, p. 338.

14) *Idem.*

15) Voir STENDHAL, *Correspondance*. Édition établie et annotée par Henri MARTINEAU et Victor DEL LITTO. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 3 vol., 1962–68, t. III, pp. 395, 398 et 401.

16) Voir STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*, op. cit., t. II, p. 340.

17) Voir STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*. Exemplaire interfolié Chaper. Préface, transcription et notes par Victor DEL LITTO. Paris: Cercle du Livre Précieux, 3 vol., 1966, t. I. pp. 1–89.

18) 松原雅典はわれわれとは異なる観点から，すなわち主人公の生いたちとワーテルロー参加の理由が必要という推論から，第1章と第2章に相当する部分が『ナポレオンの生涯にかんする覚え書』を基にして書かれていたであろうと論じている。松原前掲書，259–261頁参照。

19) Voir Paul HAZARD, «Énigmes stendhaliennes», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier–mars 1914, pp. 192–193. 暗号化された献辞の意味は「パカとエウケニア，あなたたちのために。1838年12月15日 Para vosotras Paca y Eukenia, 15 décembre 1838」である。

20) バルザック宛書簡の下書きのなかで，「ファブリスをわれらが主人公 notre héros と呼んでもいいでしょうか。これはあまりにもたびたびファブリスということばを繰り返さないためなのですが」と訊ねているように，スタンダールはこの呼称の使用にきわめて意識的であったのはあきらかだ（STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., t. III, p. 401)。もっともこの手紙の文脈からは，われわれが問題にするよう

な意図は窺われないが，しかしこの呼称頻度を見てみるとワーテルローを舞台にする第3章と第4章が他の章に比べてずばぬけて多いのも事実である。他の章の出現度数は4以下であるのに対して，第3章では14回，第4章では13回使用されている。ただし第11章だけは例外で8回と多いが，その文脈をみるとやはりスタンダールのアイロニーが読みとれるのである——「われらが主人公は，御者がこわがるといったのに腹を立てた。というのは，じじつジレッチに剣で顔をぶたれてから彼は非常な恐怖を感じたからである」[I, 321-322]；「ファブリスはカザル＝マジョーレの船橋に歩いてちかづきながら，もう一度ゆっくりジッレチの旅券を読みなおした。われらが主人公はたいへんびくびくしていた」[I, 324]；「正直のところ，われらが主人公は船橋におりていく決心がつくまで，橋の近くのポー堤防の上をたっぷり半時間ぶらぶらした」[I, 325]；「前には橋のたもとの事務所でのわれらが主人公の恐怖をありのまま語った。それと同じ率直さで彼のもうひとつ別な弱気を打ち明けるのだが，彼はいまもう目に涙をためているのだ」[I, 333]。

21) レイは「われらが主人公」という表現によって主人公のための寛容さをもたらすような暗黙の了解が作者と読者のあいだで結ばれると示唆している。Voir Rey, *op. cit.*, pp. 85-86.

22)「母」と「子」のモチーフが主人公と2人のヒロインとの〈近親相姦〉的な愛情関係として展開される点については，松原前掲書，276-281頁参照。

23) Voir Gilbert Durand, *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»*, Paris: José Corti, 1962, pp. 185-186.

24) Voir Stendhal, *Journal*, in *Œuvres intimes*, op. cit., t. II, p. 341.

25) Henri Martineau, *Le cœur de Stendhal. Histoire de sa vie et de ses sentiments*, Paris: Albin Michel, 2 vol., 1952-53, t. II, pp. 334-335.

26) ここにファブリスとスタンダール自身に共通する性格が示されている。Voir Victor Del Litto, «Notes», in *La Chartreuse de Parme*, Paris: Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche», 1983, p. 732.

27) Voir *ibid.*, p. 733.

28) ジョルジュ・ブランによれば，スタンダールの他のいかなる作品のなかでも「酒保女の章」という見出しで計画されたこの挿話より以上に視野の制限の技法が適用された例はないとされる。Voir Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris: José Corti, 1954, p. 165.

29) Voir David Bryant, «Deux batailles qui ne font qu'une : *l'Enlèvement de la redoute* de Mérimée et Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*», *Stendhal Club*, n° 130, 15 janvier 1991, pp. 134-144.

30) Prosper Mérimée, *HB*. Suivi de XIX lettres à Stendhal. Préface et notes par Victor Del Litto. Parma: Istituto Statale d'Arte Paolo Toschi, 1972, p. 8.

31) Voir Bryant, *art. cité*, p. 140.

32) メリメの叙述の特徴を示す例を次に挙げよう――「私は目を上げた。私はけっして私が見た光景を忘れることはあるまい。〔…〕 つづいて起こったことについてはっきりとした記憶をもうほとんどもっていない。どのようにしてか分からないが，われわれは堅塁のなかに入った〔強調引用者〕」(Prosper MÉRIMÉE, *L'Enlèvement de la redoute*, in *Romans et Nouvelles*. Introduction, chronologie, bibliographie, choix de variantes et notes par Maurice PARTURIER. Paris: Garnier Frères, 2 vol., 1967, t. I, p. 277)。強調箇所の動詞時制（直説法単純未来形・直説法現在形）からあきらかなように，叙述は語り手の〈現在〉の意識・知識を基準にして行われている。スタンダール的な視野の制限を採用するならば，〈過去〉の「私」の見たままを，すなわち語り手が記憶をなくしてしまったことまでも記述することになろう。ナラトロジーの用語を用いるならば，作中人物の視界にはいったものをそのまま記述する「内的焦点化」がそれほど顕著ではないのだ。比較のためにスタンダールの例を挙げておこう――「弾丸は，鼻の横からはいって，反対側のこめかみをつきぬけ，この死んだ男の顔をじつに醜くしてしまっていた。片目は開いたままだった」[I, 77]。

33) 栗須公正「『パルムの僧院』における二つの旅」，『アカデミア』文学・語学編，第52号，南山大学，1992年1月，360頁。

34) Voir Honoré de BALZAC, *Études sur M. Beyle*, in *Œuvres complètes* de Stendhal, op. cit., t. XXV, pp. 507–508.

35) STENDHAL, *Mémoires sur Napoléon*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. XL, p. 300. 同書のなかでスタンダールは，モンテノッテからタルヴェジオまでの戦闘をナポレオン自身のことばによって説明したと述べたのにつづき，「われわれはシェブレイス，ピラミッド，ワーテルローなどは，はるかにすくない語数で説明するつもりである」と記している（*ibid.*, p. 301)。

36) *Ibid.*, p. 146.

37) *Ibid.*, pp. 154–155.

38) Voir Catherine MARIETTE, «Le spectacle de l'histoire dans *La Chartreuse de Parme*», in *Stendhal, «La Chartreuse de Parme» ou la «chimère absente»*, op. cit., p. 112.

39) Victor HUGO, *Les Misérables*. Édition établie et annotée par Maurice ALLEN. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 354. 引用箇所の邦訳は，佐藤朔訳『レ・ミゼラブル』第2巻，新潮文庫，1967年による。

40) *Idem*.

41) ヴィクター・ブロンバートはワーテルローの挿話を英雄風をちゃかした挿話，すなわち叙事詩的な態度やしきたりのパロディーとする観点から詳しく分析している。Voir Victor BROMBERT, *Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom*, New York: Random House, 1968, pp. 155–162.

42) 栗須前掲論文，360–361頁参照。

43)『レ・ミゼラブル』におけるナポレオンとジャン・バルジャンの関係については，稲垣直樹『「レ・ミゼラブル」を読みなおす』，白水社，1998年7月，41–44頁，145–148頁参照。

44) STENDHAL, *Mémoires sur Napoléon*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. XL, p. 167. スタンダールが同箇所の記述に自己の経験を重ね合わせているのはいうまでもない。

45) Voir BARDÈCHE, *op. cit.*, pp. 383–384.

46) STENDHAL, *Mémoires sur Napoléon*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. XL, p. 19.

47) *Ibid.*, pp. 20–21.

48) *Ibid.*, p. 145.

49) *Idem.*

50) その箇所を次に引用する――「そのうえ，デル・ドンゴ公爵夫人と言えば〔…〕当時はもう美しい盛りであったよ。あんなに目が美しく天使のようなやさしさをたたえて，濃いブロンドのきれいな髪があの魅力ある顔をうりざね顔にくっきりとうかびあがらせている様子はきみもよく知っているはずだ。僕の部屋にはあのひとの肖像かと思えるようなレオナルド・ダ・ヴィンチのヘロディアスの像がかけてあった。ありがたいことは，僕はその超自然的な美にうたれて，自分の服装のことなど忘れてしまった」[I, 16–17]。